ASOS JOURNAL
The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 2/1, Haziran 2014, s. 234-257

Gönül Eda ÖZGÜL[1]

MUTLAKLIK VE MÜPHEMLİK ARASINDA: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNİN İÇGÖRÜ VE KÖRLÜKLERİ

Özet

Modern görme biçiminde bir yetersizlik ve eksiklik olarak görülen ve bu sebeple de bastırılmaya çalışılan müphemliğin, bir metnin farklı okumalara açık olmasına imkân verdiği düşüncesinden hareketle, bu çalışmada Zeki Demirkubuz filmlerinin içgörüleri ve körlükleri bu filmlerin müphemlikle ilişkileri ekseninde ele alınacaktır. Bu doğrultuda, bu filmlerde bir yandan iktidar sorunsallaştırılırken bir yandan iktidarın bireyi kuşatan sosyal yapıların yarattığı çıkışsızlığın mutlaklaştırılması aracılığıyla nasıl yeniden tesis edildiği ortaya konulacaktır. Bu çalışmada amaçlanan, filmleri açıklamak ve filmlere mutlak anlamlar atfetmekten ziyade günümüz Türkiyesi'ni ve Türkiye'nin modernlik ve modernleşme ile ilişkisini anlamlandırmak için kültürel bir zemin teşkil eden bu filmleri anlamak ve bu filmlerle üretken bir ilişkiye girmektir.

Anahtar Kelimeler: müphemlik, mutlaklık, içgörü, körlük, iktidar, modernite

BETWEEN ABSOLUTENESS AND AMBIGUITY: THE INSIGHTS AND BLINDNESSES OF ZEKİ DEMİRKUBUZ FILMS

Abstract

In this study, with reference to the idea that ambiguity -which is considered as a deficiency and an inadequacy and thus suppressed in the modern way of seeing- is actually the element that enables different interpretations, the insights and blindnesses of Zeki Demirkubuz films will be discussed through these films relations with ambiguity. In this direction, the way power is problematized in these films while simultaneously being re-established through the absolutization of entrapment within social structures that envelop the individual will be discussed. The main objective of this study, rather than explaining and attributing absolute meanings to these films, is to understand and establish productive relations with

[1] Dr., Bahçeşehir Üniversitesi, Sinema ve Televizyon, edaozgul@hotmail.com

these films which constitute a cultural ground for understanding modern day Turkey and Turkey's relationship with modernity and modernization.

Keywords: ambiguity, absoluteness, insight, blindness, power, modernity

Giriş

Zeki Demirkubuz'un çoğunlukla sistemin kıyısına itilmiş karakterlerin hikâyelerini anlattığı filmlerinde iktidar, kimlik ve aidiyet meseleleri temel ekseni oluşturmakta; modernitenin temelinde yer alan bireycilik, rasyonalizm ve ilerleme ilkeleri sorunsallaştırılmaktadır. Bu filmlerde karakterlerin sınıflandırılmalarına imkân tanıyan belirlenmiş özelliklerinin olmayışı; verili kabul edilen ilke ve değerlerin mutlaklığının sorgulanması; bir karakter işlevi gören mekânın ve film içerisindeki imgelerin sıklıkla sembolik veya metaforik işlevlere sahip olması; nedensellik ilkesi ekseninde açıklanamayacak olan unsurların kendilerine bir yer bulmaları; filmler içerisinde ve yönetmenin farklı filmleri arasında görülen tekrarlar bu filmlerin farklı katmanlarda yorumlanmasına imkân veren müphem yönlerini oluşturmaktadırlar. Paul de Man (1971, 109) her eleştirinin belirli içgörülerinin yanı sıra körlükleri olduğunu ileri sürmektedir: "eleştirmen sadece incelediği çalışmanın söylemediğini söylemekle kalmaz, kendisinin söylemeyi amaçlamadığı şeyi de söyler." Eleştirinin yanı sıra filmlerin de içgörüleri ve körlükleri vardır. Bu çalışmada, iktidar kavramını sorunsallaştıran Demirkubuz filmlerinin müphemlik ile ilişkisi ele alınacaktır. Bununla amaçlanan, Demirkubuz filmlerini bütün olarak açıklamaktan yani filmlere mutlak ve kesin anlamlar atfetmekten ziyade bu filmleri anlama yani bu filmlerle üretken bir ilişkiye girme çabasıdır. Filmler içinden çıktıkları toplumun ürünü olmanın yanı sıra toplumu ve görme biçimlerini şekillendirmektedirler. Dolayısıyla Demirkubuz filmleri günümüz Türkiyesi'ni, bu toplumun içinde barındırdığı çatışma ve çelişkileri, Türkiye'nin modernlikle ve modernleşme ile ilişkisini anlamlandırmak için kültürel bir zemin teşkil etmektedirler. Bu çalışmada, Demirkubuz filmlerinin içgörüleri ve körlükleri araştırılarak filmlerin içinde üretildiği toplumun körlükleri ve içgörüleri, kendisine ve ötekine, aidiyet meselesine, iktidar kavramına ve bireye bakışı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Modernliğin katlanılamayan ve ortadan kaldırılmaya çalışılan bir unsur olarak tanımladığı müphemlik, bir metnin farklı okumalara açık olmasına imkân verir. Latince "her ikisi de" ve "çevresinde" anlamına gelen *ambi* ve "sürmek, yol göstermek, davranmak ve hareket etmek" anlamlarına gelen *agere* sözcüklerinin birleşiminden oluşan *ambigere* sözcüğünden türeyen İngilizce *ambiguous* sözcüğü "çift anlamlı, değişken, farklı şekillerde yorumlanabilir ve anlaşılabilir" anlamlarına gelmektedir (Online Etymology Dictionary). Türkçe'ye "müphem" olarak çevrilebilecek olan sözcük "etrafında gezinme ve etrafında yol alma"nın yanı sıra "iki tarafında da gezinmek ve yol almak" anlamlarına gelmesi dolayısıyla tek, değişmez ve mutlak olanın yerine anlamın çoğulluğunu ve ele geçirilemezliğini yerleştirmektedir. Her metin, göstergeyle anlam arasında varolan kopukluk yani dilin düşünceyi "olduğu şekliyle" ileten saydam bir araç olmaması dolayısıyla bir ölçüde müphemdir: bundan dolayı hiçbir metin (yazılı, işitsel, görsel hiçbir temsil ürünü) mutlak bir anlama sahip değildir; ancak bazı metinler anlatısal stratejileri vasıtasıyla kendilerini farklı okumalara kapatmak için gayret gösterirken, bazıları farklı okumaları mümkün kılan anlatısal stratejilerden yararlanırlar. Bir metnin

farklı okumalara ve yorumlara açıklık oranını metnin çok-katmanlılığı ve müphemlik derecesi belirlemektedir. Zygmunt Bauman (2003, 9), müphemliğin bir eksiklik ya da yetersizlik değil, "dilsel pratiğin sıradan bir unsuru" olduğunu ileri sürmektedir:

> Bir nesne ya da bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi demek olan müphemlik, dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonunun iflası. Bu düzensizliğin temel belirtisi, belli bir durumu doğru biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız zaman hissettiğimiz kesin rahatsızlıktır. İşte bu durumda doğan endişeden ve bunu takip eden kararsızlıktan dolayı, müphemliği bir düzensizlik olarak yaşarız; o zaman da ya kullandığımız dili yetersizlikle suçlarız, ya da kendimizi dili yanlış kullanmakla. Halbuki müphemlik, dilde ya da dilin kullanımında yatan bir patolojinin sonucu değildir; dilsel pratiğin sıradan bir unsurudur. Müphemlik, dilin ana fonksiyonlarından birinin sonucudur: Adlandırma ve sınıflandırma. Müphemliğin boyutları, bu fonksiyonun icrasındaki etkinliğe bağlı olarak artar. Dolayısıyla müphemlik, dilin alter ego'su, daimi yoldaşı, düpedüz normal halidir (Bauman, 2003, 9-10).

Modernitenin düzen ve bütünlük düşüncelerini merkezine yerleştirmesi ve bir görev olarak benimsemesi dolayısıyla, modern görme biçiminde müphemlik bir yetersizlik ve bir eksiklik olarak tanımlanarak ortadan kaldırılmaya çalışılan bir unsura dönüşmektedir. Modern görme biçiminde açıklanabilir ve tanımlanabilir olmayan her türlü unsur düzenleme görevi doğrultusunda ya yok sayılmakta ya da ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır:

> Müphemliğin kökünü kazıma çabası tipik bir modern pratiktir; modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu, kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır (Bauman, 2003, 18).

Modernliğin temelinde yer alan bireycilik, ilerleme, rasyonalizm, sekülerizm ve bütünlük ilkeleri her ne kadar mutlaklıktan kopuş hedefini gerçekleştirmenin araçları olarak tanımlansa da müphemlik ortadan kaldırılması gereken bir unsur olarak tanımlanarak mutlaklık yanılsaması üretilmektedir. Müphemliğin ortadan kaldırılma çabası tektipleşmeye yol açmakta ve "düzen"in içine katılamayanların ortadan kaldırılmasıyla ya da düzene uymayan taraflarının törpülenmesiyle sonuçlanmaktadır. Modern düzen anlayışının temelinde ikiliklere dayanan düşünme biçimi yer almaktadır; ikili karşıtlıklar varolan çoğulluğun ikiliklere indirgenerek kontrol altında tutulmasına ve çoğul ve kaotik olan üzerinde hakimiyet kurulmasına imkân vermektedir. Descartes'ın özne ve nesne arasında yaptığı ayrımda temellenen bu anlayış, gerçekliğin yanı sıra bu gerçeklik üzerinde hakimiyet kuracak olan öznenin de bütünlüklü bir kategori olarak tanımlanmasına sebep olmakta ve müphemliği yok sayan bütünlük düşüncesi sadece nesne üzerinde değil hâkim konumda olduğunu düşünen özne üzerinde de kontrol kurulmasına imkân vermektedir. Bu anlamda da, modern görme biçimi tahakküme dayanmaktadır ve tahakküm kurduğu yanılsamasına sahip olan öznenin de tahakküm altında tutulmasına imkân vererek içinde yaşanılan sistemin devamı garanti altına alınmaktadır. Dolayısıyla modernitenin eleştirilmesinin yolu temelinde yer alan

tahakkümcü bakış açısının ve mutlaklığa dayanan düşünme biçiminin sorgulanmasından ve modernliğin yanılsamacı yapısının ortaya konmasından geçmektedir. Bu doğrultuda da, öncelikle müphemliğin sağlayabileceği imkânların yeniden değerlendirilmesi ve mutlaklık yanılsamasının ortaya serilmesi gerekmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere, bütün metinler, dil düşünceyi olduğu gibi aktaran saydam bir araç olmadığından müphemdir; buna karşın bazı metinlerde müphemlik bir mutlaklık yanılsaması üretilerek ortadan kaldırılmaya çabalanan bir unsurken, bazı metinlerde müphemliğe varolma imkânı tanınmaktadır. Aristotelyen bir anlatı yapısını benimsemiş olan metinler giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır ve bu ilerlemeye dayalı yapı içerisinde olaylar arasında nedensellik bağlantıları kurularak bütünlüklü bir anlatı oluşturulmaktadır. Nedensellik, metin içerisinde açıklanmayan hiçbir unsurun kalmamasına hizmet etmekte ve açıklanamaz olan unsurların yok sayılması veya bastırılması ilkesini benimsemiş olan modern görme biçiminin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, metnin açıklanamaz olan her türlü unsurdan temizlenmiş olması kapalı ve bütünlüklü bir gerçeklik anlayışı üretmekte ve metinle karşılaşan kişide metin üzerinde hâkimiyet kurduğu yanılsamasını ortaya çıkarmaktadır. Bütünlüklü ve kapalı bir dünya karşısındaki kişi metne hâkim olduğunu ve özne konumuna yerleştiğini düşünmesine karşın metnin ürettiği görme biçiminin nesnesi haline gelmektedir. Metnin sonunda metin içerisindeki bütün gerilimlerin çözüme kavuşturularak herşeyin açıklanması, metinle karşılaşan kişilerde *katharsis* yaratmanın yanı sıra müphemliğin bir mutlaklık yanılsamasıyla ortadan kaldırılmasını sağlamaktadır. Anlatılan hikâyenin merkezine kahramanların yerleştirilmesi, bu kahramanların kahraman haline gelebilmek için tanımlanabilir ve birbiriyle çatışmayan özelliklere sahip, amaç-odaklı bireyler olarak inşa edilmiş olmaları bütünlüklü özne düşüncesinin üretilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla bu metinlerde müphemlik modernitenin rasyonalizm, nedensellik, bireycilik, ilerleme ve bütünlük düşünceleri ekseninde ortadan kaldırılmaya ya da bastırılmaya çalışılan bir unsurdur. Metin mutlak ve kapalı bir gerçeklik anlayışının yanı sıra mutlak ve kapalı bir özne anlayışını üretmektedir. Bu bağlamda da, bireyin özgürlüğü sloganıyla yola çıkan modernliğin ortaya koyduğu modern görme biçimi ekseninde üretilmiş olan metinler özgürleşmeden ziyade özgürlük yanılsamasına sebep olmaktadır. Metin içinde açıklanamayan ve müphem olan her türlü unsur açıklanabilir olanın sınırları içerisine dahil edilmeye çalışıldığından, metin her ne kadar hâlâ dilden kaynaklanan müphemliğini bir ölçüde korusa da, metinle karşılaşan kişinin yapabileceği yorumlar metnin kapalılığı tarafından engellenmektedir.

Bir metin içerisinde ne kadar müphemlik barındırıyorsa, farklı yorumlanabilme olasılığı o kadar artmaktadır. Umberto Eco (2001, 10), bir metnin farklı yorumlara imkân vermesi durumunda estetik değer kazanacağını ileri sürmektedir ve bunun koşulu da metnin mutlak bir anlamı dayatmak yerine müphemliğini korumasıdır:

> Yapıt 'açık' olduğu oranda tüketilemez çünkü düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasaları tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerini, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır, olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve dogmalar sorgulanmaya başlanmıştır (Eco, 2001, 17).

Verili kabul edilen kavram ve değerlerin sorgulanmasına yol açan, metnin müphemliğinin farklı yorumlara imkân vermesidir. Müphemlik, sınırları belirli ve kapalı gerçeklik anlayışının sorgulanmasına giden yolu açmaktadır. Müphemlik, belirsizlik ve tamamlanmamışlık modernliğin gözünde bir metni değersiz kılan unsurlardır; oysa Eco'nun da belirttiği üzere metnin farklı katmanlarda farklı okumalara açık olmasına imkân veren tam da bu unsurlardır. Eco (2001) "açık yapıt"ın özelliklerini şöyle özetler:

> 1. 'Açık' yapıtlar *hareketli* olup, sanatçıyla birlikte *yapıtı yaratmaya* davet ederler.
> 2. Bir üst düzeyde (türün tipi olarak 'hareketli yapıt' gibi), organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen, izleyicinin gelen uyaranın bütününü algılama edimi sırasında ortaya çıkartacağı iç ilişkilerin sürekli yaratılmasına 'açık' yapıtlar vardır.
> 3. Her sanat yapıtı, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta, belirli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel bir performansa göre yeni bir canlılık sağlar (Eco, 2001, 34).

Birinci maddede metnin hareketliliğinden yani sabit ve değişmez bir anlamının olmayışından ve metnin "tamamlanmamış" olarak bırakılmasından bahsedilmektedir. Bu, Mieke Bal'ın (2002) kavramların farklı tarihsel dönemler, disiplinler, coğrafyalar ve bakış açıları arasında yolculuk ettiğini yani anlamlarının ve işlevlerinin farklılık gösterdiğini anlatmak için ortaya koyduğu "yolculuk eden kavramlar" (*travelling concepts*) anlayışına benzemektedir. Eco'nun "açık yapıt"ı da metnin farklı bakış açıları arasında yolculuk edebileceğini anlatmaktadır ve bu anlamda da yapıt tamamlanmamış ve sürekli olarak üretilen bir metne dönüşmektedir. İkinci madde, metin her ne kadar organik olarak tamamlanmış olsa da metnin içindeki unsurların birbirleri arasındaki ilişkilerin nedensellik, uyum ve bütünlük düşünceleri ekseninde inşa edilmemiş olması dolayısıyla farklı şekillerde yorumlanabileeğini anlatmaktadır. Üçüncü madde ise metinle karşılaşan kişinin kendi kişisel özelliklerinin, beğenilerinin metnin okunma biçimini ve metnin anlamını dönüştüreceğinden ve metne canlılık katacağından bahsetmektedir. Bir metin ne kadar farklı katmanda yorumlanmaya açıksa, ne kadar belirsizlik ve müphemlik barındırıyorsa mutlaklık yanılsaması üretmekten o kadar uzaklaşacaktır. Modernitenin açıklanamaz olan her tür unsuru yok sayma ya da "akla uydurma" yoluyla düzen tesis etme hedefi, kapalı bir dünya anlayışının üretimine hizmet etmektedir. Eco (2001, 72-73), "Bir iletinin anlaşılırlığını sağlayan düzen, o iletiyi aynı zamanda kesinlikle tahmin edilebilir yani epeyce sıradan bir hale getirir. Bir ileti ne kadar belirli bir düzen içindeyse ve anlaşılabilirse, o denli öngörülebilir olmaktadır" demektedir. Bu bağlamda, modern öznenin dünyayı açıklama yolunda temel değer olarak belirlediği düzen düşüncesi, dünyanın farklılıklarını ve uyumsuz yanlarını törpüleyerek onu açıklanabilir hale getirmeye hizmet etmekte ve bu anlamda da daha önceden bilinmeyen bir bilgiye ulaşılmasından ziyade varolan bilginin yeniden üretilmesini, sıradanlaşmasını ve mutlaklaşmasını sağlamaktadır. Paul de Man (1971, 141), "körlük, edebi dilin retorik doğasının gerekli bir parçasıdır" demektedir: bazen bir tarafı görmek diğer taraflara kör

olmakla mümkün olabilir. Ancak bir metin kendi iddiasını değilleyecek körlük noktalarına da sahip olabilir.[2]

Bu çalışmada, iktidarı sorunsallaştıran Demirkubuz filmlerinin içgörüleri ve körlükleri filmlerin müphemlikle ilişkileri ekseninde ele alınacak, bu filmlerin nasıl bir gerçeklik, zaman ve mekân anlayışı ürettiği, izleyeni nasıl bir konuma yerleştirdiği, farklı yorumlara açıklığı ve karşı çıkıp, değillediklerini yeniden üretme noktasına varıp varmadığı araştırılacaktır. Bu doğrultuda, bu filmlerdeki bireycilik, ilerleme ve rasyonalizm eleştirisi sorunsallaştırılarak filmlerin temel eksenini oluşturan iktidar eleştirisi filmlerin ürettiği iktidar anlayışı da değerlendirilerek ele alınacaktır.

Merkez -Taşra Ayrımının Müphemleştirilmesi ve Kıstırılmışlığın Mutlaklaştırılması

Demirkubuz filmlerinde iktidar, merkez-çevre ilişkilerinin, içerisi-dışarısı ayrımının, kimlik ve aidiyet meselelerinin, sınıf ve cinsiyete dayalı ayrımların, modernliğin temelinde yer alan bireycilik, rasyonalizm ve ilerleme ilkelerinin sorunsallaştırılması aracılığıyla sorgulanmaktadır. “Dışarıda olan”, merkeze yerleşememiş karakterlerin “içeride” geçen hikâyelerini anlatır Demirkubuz. İçerisi-dışarısı ayrımını ortadan kaldırarak çevreyi merkeze yerleştirir, dışarıyı içeriye dönüştürürken içerinin anlamını dönüştürür. *Masumiyet*’te (1997) on yıl hapis yatmanın ardından ceza süresinin dolmasına rağmen “içeri”den “dışarı” çıkmak istemeyen ve dışarı çıkar çıkmaz kendisini hayat kadını Uğur ve yıllarca Uğur’a duyduğu aşkla onun peşinden sürüklenmiş olan Bekir’in hayatının içinde bulan Yusuf’un hikâyesi ve “dışarıdaki” kıstırılmışlığı; *Üçüncü Sayfa*’da (1999) hayatını figüranlık yaparak kazanan, mafya tarafından elli dolar çalmakla suçlanan İsa’nın karşı komşusu Meryem ile olan ilişkisi ve bilmeden kendi hayatında bile bir figürana dönüşmesi; *Yazgı*’da (2001), tepkisizliği yüzünden toplum tarafından bir şeytan olarak görülen gümrük memuru Musa’nın “öteki olan” olarak tanımlanma hikâyesi; *Bekleme Odası*’nda (2003) Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı romanını filme uyarlamak isteyen ve hayatının büyük bölümünü evinde, “içeride”, insanlardan uzak geçiren Ahmet’in hikâyesi üzerinden “dışarlıklı” biri olan sanatçının gerçeklikle oynayışı; *Masumiyet*’teki Uğur ve Bekir karakterlerinin gençlik dönemlerini anlatan *Kader*’de (2006) Uğur’un hayatının figüranı olan Bekir’in Uğur’un peşinde sürüklenme hikâyesi; *Kıskanmak*’ta (2009) ağabeyi Halit ve karısı Mükerrem’in evinde sığıntı gibi yaşayan Seniha’nın onların hayatına müdahil oluşu anlatılmaktadır. Tüm bu filmlerde karakterleri “dışarıdalıkları”, içinde yaşadıkları düzenin kıyısına itilmişlikleri tanımlamaktadır.

Bu filmlerde sistemin ve iktidarın belirlediği ve biçimlendirdiği bir “dışarı”nın, taşranın hikâyesi anlatılmaktadır ama taşra merkezin uzağında olan bir alan değildir, merkezin tam da kendisi haline gelmiştir. Tanıl Bora (2011, 44) taşralar şehirleşirken,

---

[2]Örneğin Paul de Man (1971, 16), Husserl’in ayrıcalıklı Avrupalı bakış açısının sorunsallaştırılması gerektiğini ileri sürmekle birlikte felsefi bilginin ampirik bilgiye üstün olduğunu ileri sürerek Avrupalı bakış açısını yeniden üretmesini bir körlük örneği olarak anlatır. Paul de Man, Husserl’in içgörüsüne imkân verenin körlüğü olduğu düşüncesindedir; bununla birlikte, Husserl’in Avrupalı bakış açısının sorunsallaştırılması gerektiğini ileri sürerken bir yandan da felsefi ve ampirik bilgi arasında gözettiği hiyerarşik ilişki ileri sürdüğü tezi değilleme noktasına varmaktadır.

şehirlerin taşralaşmasından bahsetmekte ve "taşra-şehir gerilimi"nin yitirilmemesi gerektiğini ileri sürmektedir (65). Oysa bu ayrım tam da merkez tarafından üretilip tanımlanmakta olması dolayısıyla dışlayıcı ve hiyerarşiktir ve bu sebeple de taşra-şehir arasında varolan gerilim Bora'nın (2011, 65) belirttiği üzere "verimli ve zevkli" olmaktan ziyade merkezin iktidarını sağlamlaştırmaya hizmet etmekte ve modernliğin ikiliklere dayanan görme biçiminden kaynaklanmaktadır. Ahmet Turan Alkan da (2011, 76), taşralılığı "iki arada bir derede kalma" durumu olarak tanımlamaktadır; bu tanım taşrayı tarihsel olarak henüz şehir olma mertebesine ulaşamamış ama bir yandan da şehirleşme yolunda olan bir alan olarak tanımlayarak ilerleme düşüncesine dayanan bir zaman ve mekân anlayışını yeniden üretmektedir. Alkan'ın taşraya ilişkin kavrayışı Batılı toplumların Doğu toplumlarını ilerleme çizgisinde geri-kalmış olanlar olarak tanımlamasına, modern-modern olmayan ayrımına dayanması ve bu anlamda da merkez-çevre ilişkilerini üretmesi bağlamında benzerdir. Taşra kavramı, merkezin dışında olan anlamına gelmesi dolayısıyla modernliğe özgüdür ve iktidar kavramı ile ilişkilidir.

Demirkubuz filmlerinde taşralaşan şehirden ziyade merkez-çevre, şehir-taşra ayrımı iktidarın ürettiği bir ayrım olarak ortaya konmakta ve taşranın merkeze yerleştirilmesi aracılığıyla merkez ve taşra arasında yapılan ayrımın hiyerarşik yapısı sorgulanmaktadır. *C Blok*'ta (1994) yaptığı evlilik sonucunda "sınıf atlayarak" kenar mahalleden site hayatına geçtiği filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılan Tülay'ın burjuva hayatı ve yaşam tarzı içerisindeki sıkışmışlığı anlatılmaktadır. Bu filmde taşra kente ait bir kategoridir ve blokların arasındaki burjuva hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Taşra ve merkez birbirlerine karşıt kategoriler olarak tanımlanmaktan çıkmış, aralarında varolan hiyerarşik ilişki kırılmış ve taşra tam da merkezin bir özelliği olarak ortaya konularak ayrımın kendisi sorunsallaştırılmıştır. *Masumiyet*'te hikâyenin geçtiği kentler, merkez olmalarına karşın taşra özellikleri göstermektedirler; *Üçüncü Sayfa*'da bir apartmanın bodrum katı taşradır; *Kader*'de İstanbul Uğur'un Zagor'un peşinden sürüklendiği diğer kentler kadar taşradır. Dolayısıyla bu filmlerde taşra merkezin dışında, ona göre ve onun tarafından tanımlanan bir alan olmaktan çıkarak merkezi niteleyen bir alana dönüşmektedir. Taşranın merkezin gözünden ya da merkezin taşranın bakış açısından ele alınması yerine ikisinin üst üste binişi, ikisinin yan yana ve iç içe varolma durumu ortaya konmaktadır. Şükrü Argın da (2011, 291) taşraya bu hiyerarşiyi alt üst edecek şekilde bakılmasını önermektedir:

> 'Taşra'ya *içeriden* bakmak diye bir şey söz konusu olamaz. İhtiyacımız olan şey, her şeyden önce hem 'merkez'e hem de 'taşra'ya *dışarıdan* bakmaktır. Ya da şöyle söyleyelim: Dünyaya 'Merkez-taşra' *ayrımıyla bakmak* yerine, gözlerimizi öncelikle bu ayrımın kendisine dikmek; ayrımın şu ya da bu yanına yaslanmak yerine, söz konusu ayrımın kendisine 'diklenmek' durumundayız (Argın, 2011, 291).

Dünyaya merkez-taşra ayrımıyla bakmak yerine bu ayrımın kendisini sorunsallaştıran Demirkubuz filmleri, bu ayrımın sorgulanmasına imkân vermektedir. Merkez ve çevre arasındaki ayrımın müphemleştirilmesi, bu kategorilerin mutlaklığının sorgulanmasına yol açmaktadır.

Merkez tarafından "dışarıda olan" olarak tanımlanan taşranın "içerideliği" ve bu dışarıda olma durumundan kaynaklanan sıkıntı Demirkubuz filmlerini nitelemektedir.

Demirkubuz filmlerinde taşranın ve taşralılık durumunun merkeze yerleştirilmesi aracılığıyla, mekânsal bir kategori, karakterleri ve hikâyeyi belirleyen ve tanımlayan bir unsura dönüşmektedir. Bunun yanı sıra, mekân iktidar ilişkilerini ve bu ilişkiler içerisindeki insanın kıstırılmışlığını ve sıkıntısını yansıtan bir yüzey haline gelmektedir.

Demirkubuz filmlerinde sıklıkla kullanılan kapı imgesi iktidarı ve iktidar yapıları içerisinde bireyin sıkışmışlığını ortaya koymaktadır. *Masumiyet*'te hapishane müdürünün bir türlü kapanmayan kapısının zorla müdür yani iktidar sahibi tarafından kapattırılması; *Üçüncü Sayfa*'da İsa ve Meryem'in evlerinin birbirine bakan kapıları ve Hıristiyan inancına göre bütün insanlığın suçları için ölmüş olan İsa'nın Meryem'in kapalı kapılar ardında dayak yemesi karşısındaki acizliği; yine *Üçüncü Sayfa*'da iktidarı simgeleyen polisin, ev sahibinin ve mafyanın adamlarının İsa'nın kapısına gelmesi ve ve ironik bir biçimde İsa'nın ev sahibini öldürdükten sonra onun evinde kapının önünde bayılması; *C Blok*'ta evin içindeki kapıların burjuva bireylerin birbirlerine ve yaşadıkları mekâna yabancılaşmalarını gösteren ve bir yandan da birbirlerini gözetlemelerine imkân veren bir unsur olarak sunulması; *İtiraf*'ta (2001) kapıların kıstırılmışlığı ve aynı ev içerisinde yaşayan karı-kocanın bile birbirlerine güvensizliklerini ve yabancılıklarını ortaya koyması, kapı imgesinin iktidar ve evsizlik kavramlarıyla ilişkili olarak okunmasına imkân vermektedir. Demirkubuz filmlerinde kapılar iktidar ağlarının içerisinde bireyin kıstırılmışlığını ortaya koyan unsurlardır; iktidar her zaman kapının önünde hazır bekleyendir.

Kapı, Kafka romanlarında da sıklıkla karşılaşılan imgelerden biridir: Kafka'nın *Dava* (1997) adlı kitabında yer alan ve rahibin Josef K.'ya anlattığı bir meselde kanunun kapısı önüne taşradan gelen bir adamın kapıcının içeriye giremeyeceğini söylemesi, buna karşın yine de isterse girebileceğini ama arkada çok daha zorlu başka kapılar olduğunu belirtmesi üzerine ölene kadar kapının önünde beklemesi anlatılmaktadır. Adam, sonunda, herkesin adalet peşinde olmasına karşın bunca yıldır kapının önüne neden kendisinden başka kimsenin gelmediğini sorduğunda kapıcı, ölmek üzere olan adama, bu kapının sadece onun için olduğunu belirtir. Demirkubuz filmlerinde kapının önünde bekleyen iktidarken, Kafka'nın bu hikâyesinde iktidarın, kanunun, adaletin kapısının önünde bekleyen bireydir. Bu meseldeki kapı, kanuna, Baba Yasası'na, ilahî bir kanuna ulaşmanın yolu olarak okunabileceği gibi bürokratik yapıların bireyi bezdiriciliğini gösteren bir metafor olarak da görülebilir. Bunun yanı sıra, adamın taşradan geliyor olması içeri-dışarı ayrımını, dışarıda olanın içeri girme çabasını da göstermektedir. İnsanın mutlak bir gücün karşısında her zaman "taşralı" olduğuna ilişkin metafizik düzlemde bir okuma da yapılabilir. Ancak burada kapı, Demirkubuz filmlerinde olduğu gibi mutlak bir kapalılık ve içinden çıkılamazlık durumunu göstermek yerine iktidarın, kanunun veya adaletin ulaşılmazlığını ortaya koymakta ama bu ulaşılmazlığı müphem bırakmaktadır. Anlatı içerisinde her şeyin kesinlik ve netlik içerisinde ortaya konmaması bakımından Kafka'nın hikâyesi müphemlik barındırmakta ve bu sebeple de farklı okumalara imkân vermektedir. Taşradan gelen adam içeri girebilecek olmasına rağmen neden yıllarca kapının önünde beklemiştir? Kapıcı adama içeri giremeyeceğini söylemesine karşın, neden yine de isterse içeri girebileceğini belirtmiştir? Tüm bu sorular farklı düzlemlerde farklı şekillerde cevaplanabilir ancak muhtemel cevapların hiçbiri nihaî değildir: Kafka'nın hikâyesinde cevap kapısı hiçbir zaman kapanmaz. Bunun yanı sıra, kanunun girişindeki kapının sadece taşradan gelen adam için olması bireyselliğin

altını çizmekte, farklı yolların mümkün olabileceğini göstermektedir. Bu anlamda da, Kafka için kapı sadece kapalılığı ve mutlak iktidar yapıları içerisindeki kıstırılmışlığı göstermek yerine aranana ulaşmak için geçilmesi gereken bir aşama, bir yol olarak ortaya konmaktadır. Kafka içeriği ve anlatım biçimi itibariyle müphemliğe hizmet eden bir anlatı ortaya koyarak kendisini çevreleyen şartlar ne olursa olsun bireye her halükârda fail olma potansiyeli ve sorumluluğu yüklerken; Demirkubuz, kapıları mutlak çıkışsızlığın metaforu olarak kullanıp anlamın mutlaklığı düşüncesini üretmekte ve bireyin etkinliğini tamamen yok sayan anti-hümanist bir bakış ortaya koymaktadır. Kafka'yı karanlık kılan her tür yıkıma karşı umudun varolmasına izin veren türden bir müphemlikten yana oluşuyken; Demirkubuz'un karanlığı herhangi bir çıkışın olmadığı düşüncesinden doğan umutsuzluktan ve bireyin güçsüzlüğünü ya da şartların mutlak belirleyiciliğini kabul etmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde, mekânın, olayların içinde gerçekleştiği etkisiz bir kap olmaktan çıkarak iktidar ilişkilerini üreten ve yansıtan bir yüzey olarak varolması mutlak gerçeklik anlayışının ve buna dayanan nesnellik düşüncesinin sorgulanmasına imkân vermekte ve gerçekliğin müphemliği düşüncesini üretmektedir. Bununla birlikte, mekânın mutlak çıkışsızlığı gösteren bir unsur olarak sunulması, mekânın kapalı ve değişmez bir alan olarak görüldüğü modern anlayışı yeniden üreterek anlamın mutlaklığı düşüncesini ortaya koymaktadır. Demirkubuz filmlerinin ürettiği mekân anlayışı değerlendirildiğinde mekâna ilişkin körlüğün mekâna ilişkin içgörüyü değilleme noktasına vardığı görülmektedir.

Demirkubuz filmlerinde iç mekânların vazgeçilmez bir parçası olan televizyon da mekân içinde sıkışmışlığı ve tekdüzeliği yansıtmaktadır. *C Blok*'ta televizyon aynı ev içinde yaşayan kişilerin birbirlerine yabancılaşmalarını ortaya koymakta, eşler arasındaki kavga sırasında bile televizyondan gelen sesler diyalogların içine karışmaktadır; *Masumiyet*'te otel lobisinin ve karakterlerin hayatının merkezine yerleştirilmesi, filmin en kritik olaylarından biri olan Uğur ile Zagor'un ölüm haberinin verildiği mecra kılınması ve bu haberi gören tek kişi olan dilsiz Çilem'le özdeşleştirilen seyirciye film karşısındaki edilgen konumunun hatırlatılması suretiyle sıkışmışlığın simgesi olarak kullanılan televizyon, aynı sahnede haberi göremeyen Yusuf'un yolculuğunu etkilememesi nedeniyle bu özelliğini yitirmektedir; *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın evinin televizyon ve film yıldızlarının fotoğraflarıyla kaplı duvarları bir yandan İsa'nın görüntüler arasındaki sıkışmışlığını, bir yandan da onu kıstırmış olan "gerçek" hayattan kopma arayışını ortaya koymaktadır; *Yazgı*'da Musa'nın annesinin ölümünün hemen ardından rutin hayatına olduğu gibi devam etmesi ve yan odada ölü yatan annesine rağmen her akşam olduğu gibi televizyon seyretmesi aracılığıyla televizyon izleyicisinin hissizliği ve modern bireyin hissizliği ve tepkisizliği arasında bir paralellik kurulmaktadır; *Bekleme Odası*'nda evin içinde sürekli açık olan televizyon tekdüzeliği ve gündelik rutini yansıtmaktadır. Bu bağlamda, televizyon, bireylerin gerçeklikle ilişki kurma biçimi olarak film içerisinde merkezi bir yere otururken, bir yandan da bireyleri disipline eden ve edilgenleştiren bir öğe olarak sunulmaktadır.

Bunun yanı sıra, televizyonda zaman zaman Yeşilçam melodramlarının ve hatta bazen Zeki Demirkubuz filmlerinin gösteriliyor olması filmin şimdisi içerisine geçmişi yerleştirmeye imkân vermenin yanı sıra izlemekte olduğumuz filmin bir film olduğunu akla getiren düşünümsel (*reflexive*) bir uygulamaya da dönüşebilmekte ve filmin

mutlaklığına darbe indirmektedir. Demirkubuz filmlerinde sıkıntıyı ve belirlenmişliği yansıtmak üzere sıklıkla kullanılan televizyonlar, aynı zamanda geçmişi bugüne getirme işlevini görmektedirler. Açık olan televizyonlarda izlenen eski Yeşilçam melodramları, Yeşilçam sinemasına yönetmenin saygı duruşu olmanın ötesinde bu filmlerin inşa ettikleri gerçekliğin belirleyiciliğine vurgu yapmakta, filmlerin inşa ettiği geçmişi bugüne getirmektedir. Ancak Demirkubuz'un melodram temalarına yaslanan filmlerinde, Yeşilçam melodramlarındaki çözümün yerini çözümsüzlük, izleyenin yaşadığı rahatlamanın yerini keskin bir rahatsızlık almıştır.

İzlenmekte olan filmin bir film olduğunu hatırlatan ve bu bağlamda da filmin mutlaklığına darbe indiren, müphemliğin oluşmasına ve dolayısıyla farklı yorumlara imkân veren uygulamalar zaman zaman Demirkubuz filmlerinde görülmesine karşın, bu uygulamalar çoğunlukla filmin bütününü etkilememekte, izleyenin keşfetmesi için yerleştirilmiş bir katman olma işlevini görmektedir. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in monolog sahnesinde ses ve görüntü arasındaki kopukluk; *İtiraf*'ta sadece resmini gördüğümüz Taylan'ın Zeki Demirkubuz olması, *Bekleme Odası*'ndaki yönetmen Ahmet karakterini Zeki Demirkubuz'un canlandırması; başka filmlere filmlerde sıklıkla kullanılan televizyonlar aracılığıyla yapılan göndermeler ve bu başka filmlerin zaman zaman Demirkubuz'un kendi filmleri olması ya da *Masumiyet'*in son sahnesinde olduğu gibi Yusuf ve Çilem'in *Charlie Chaplin and the Kid* afişinin önünde durması aracılığıyla izleyenin iki film arasında bağlantı kurmasının sağlanması gibi uygulamalar izlemekte olduğumuzun bir film olduğunu hatırlatmakta ve filmi düşünümsel bir metne dönüştürmektedir. Demirkubuz'un en düşünümsel filminin *Bekleme Odası* olduğu söylenebilir: Demirkubuz'un kendisi ve kendi film anlayışı ile ilgili sorulara cevap niteliği taşıyan filmde Demirkubuz'un kendisi gibi Dostoyevski hayranı olan ve *Suç ve Ceza*'yı filme çekmek isteyen Ahmet'in filmin sonunda *Bekleme Odası* filminin senaryosunu yazdığı görülmekte ve film kendisinin bir inşa olma niteliğini gözler önüne sermektedir. Film, gerçeklikle ve belirlenmiş değerlerle oynayan bir yönetmeni anlatması ve sanatçının hayatı deforme edişini göstermesi dolayısıyla sinema üzerine de söz söylemekte ve düşünümsel bir boyut kazanmaktadır. *Yeraltı*'nda (2012) Muharrem'in kendisini zorla davet ettirdiği yemekteki hayali diyalog sahnesinde Muharrem'in konuşmalarının bir hayal olduğunu belli eden montaj tekniklerinin kullanılmaması gerçek ile hayal arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakta ve gerçekliği müphemleştirmektedir. Bu bağlamda, bu sahne bir düşünümsellik örneği olarak görülebilir. Bununla birlikte, Demirkubuz filmleri tamamen düşünümsel metinlere dönüşememektedirler; düşünümsel uygulamalar filmin içerisinde izleyenin bulacağı küçük ipuçları olarak kalmakta ve "bilgili" izleyenin yaşayacağı tatmini arttırmaya hizmet etmektedir. Müphemliğin mutlaklıkla bastırılması Demirkubuz filminin izleyicisinin etkin kılınmasının önüne set çekerek onu filmlerdeki edilgen ve tepkisiz televizyon izleyicilerinin konumuna getirmektedir.

Böylece Demirkubuz filmlerinde televizyon bir yandan hem tematik hem biçimsel stratejilerle ikili karşıtlıkların sorgulandığı, mutlak anlamlar üretmeye yarayan geleneksel anlatım tekniklerinin tersyüz edilmesine yarayan bir araç olarak kullanılırken, bir yandan da bireyin mutlak kıstırılmışlığı düşüncesinin temel yapıtaşlarından biri kılınmaktadır.

Arzuyla Tehdit Arasında Modern Evsizlik Durumu ve Tehdidin Mutlaklaştırılması

Demirkubuz filmlerindeki sıkıntının temelinde insanın iktidar ağlarının içine kıstırılmış olması, merkezin belirleyiciliğinin farkına varması ve yerin aidiyetin alanı olmaktan çıkmış olması bulunmaktadır. Modern ilerleme düşüncesi ekseninde geçmiş kopulması gereken bir zaman parçası olarak tanımlanmış, aidiyet ve kimliğin oluşmasına imkân veren zemin ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda, taşra mekâna ilişkin bir kategori olmanın yanı sıra modernleşme sürecinde yeterince modernleşememiş olanı göstermesi bağlamında zamansal bir kategoridir. Ömer Türkeş (2011, 172) "taşranın tartıldığı terazinin referansı Türk modernleşmesidir. Taşraya kentten, dolayısıyla bir biçimde tanımlanmış modernlikten hareketle yönelen yazar için taşrayı keşfetmek, aslında modern olmayanı göstermektir" demektedir. Bu bağlamda, taşra-şehir ayrımı tam da moderniteye özgü bir ayrımdır. Demirkubuz filmlerinde bu ayrımın kendisi sorunsallaştırılarak modern bakış açısı sorunsallaştırılmaktadır.

Modern kavramının geçmişten kopuş ile tanımlanması dolayısıyla modernite bir evsizlik durumu yaratmıştır. Adorno (1998, 40-41), "Ev, geçmişte kalmıştır. Çalışma ve toplama kampları kadar, Avrupa kentlerinin bombalanması da, teknolojinin içkin gelişmesiyle eve çoktan biçilmiş olan hükmün sonunda infaz edilmesidir sadece" demektedir. Türkeş (2011, 199) Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'ndeki (2000) Zebercet gibi karakterler "bir hafıza problemi, bir hınç birikimi, bir yabancılaşma, bir benlik yitimi, belki de hepsinden önemlisi nedenini çoğu zaman kendilerinin bile anlamlandıramadıkları kopkoyu bir sıkıntı yaşarlar" demektedir. Atılgan, bu romanında bir otelde yaşayan, arada kalmış bir karakterin iç dünyasını dışsallaştırmaktadır; öznel olan toplumsal olanı yansıtmaktadır. Taşra sıkıntısı sadece karaktere özgü kalmamakta, romanın bütününü nitelemektedir. Demirkubuz da, benzer bir ruh halini, aynı Atılgan gibi, içeri ve dışarı ayrımını sorunsallaştırarak ve sıkıntı halini kullandığı dil ile de üreterek ortaya koymaktadır. Özellikle 1970'ler sonrasında Türk edebiyatında bütünlüklü bir anlam arayışı yerini parçalı bir anlatı yapısına bırakmış ve modernliğin ortaya çıkardığı evsizlik durumunun yarattığı sıkıntı edebiyatı niteler hale gelmiştir. Türkiye sineması da özellikle 1990'lar sonrasında benzer nitelikler göstermeye başlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarında varolan, geçmiş aracılığıyla bugünü anlama ve dönüştürme çabası, Yusuf Atılgan gibi yazarlarda ve sonrasında Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerde yerini modernliğin ve modern evsizlik durumunun ortaya çıkardığı başedilemez sıkıntıya bırakmıştır. Nurdan Gürbilek (2010, 49) Yusuf Atılgan'dan bahsederken şöyle demektedir:

> İçselliğin zeminindeyiz gene, ama dış dünya besleyen bir kaynak olmaktan çıkmış; genişleten, aydınlatan, doyuran bir kaynak değil bir süredir; içsellik kendi dilini kendinde arıyor bu yüzden. Yazarın elinde doğaya, tarihe, kültüre açılan kapıları kapanmış dar bir hayat var. Bu darlıktan yola çıkacaktır Yusuf Atılgan (Gürbilek, 2010, 49).

Demirkubuz filmleri de Yusuf Atılgan romanlarıyla aynı çizgide okunabilir (Suner, 2006, 215); Demirkubuz filmleri de modern insana yani geçmişi, tarihi ve kendi kültürüyle bütün bağları kopmuş modern "evsiz" bireye özgü bir dışarıdalık durumunu hem içerikleri hem de anlatım yapıları itibariyle sıkıntıyı yeniden üreterek ortaya koymaktadırlar:

> Demirkubuz'un filmlerinin gerek anlatı yapısı, gerekse yaratılan görsel atmosfer, filmin ana temasını oluşturan "kapalılık" duygusunu sürekli yeniden üretir niteliktedir. Demirkubuz sineması bu temayı yalnızca konu edinmekle kalmaz, aynı zamanda onu tekrarlayan, yeniden üreten bir dil ve yapı kurar (Suner, 2006, 215).

Bachelard (2008, 41), "evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük tümleştirici güçlerden biri olduğunu" ileri sürer. Bu anlamda, ev, geçmişi içerisinde barındırmakta ve kimliğin inşa edilmesine imkân veren bir zemin işlevi görmektedir. Kracauer (1995, 175-176), modern evsizlik durumunu otel lobisindeki varoluşa benzetir: otel lobisi ait olunmayan, geçilip gidilen, zamanın beklemeye indirgendiği bir alan olarak modern insanın içinde bulunduğu durumun bir metaforu olarak görülebilir. *Masumiyet*'te hapishaneden çıkan Yusuf'un hikâyesi bir otelde devam eder: Yusuf, zamanın geçmesinin beklendiği bir mekândan çıkıp, ait olunmayan, geçiciliği gösteren bir mekâna yerleşir. Otel, tam olarak, Marc Augé'nin bahsettiği yer-olmayanlardan (*non-lieux*) biridir:

> (…) yer-olmayanın uzamı, içine giren kişiyi alışkın olduğu belirlemelerinden kurtarır. O artık, yolcu, müşteri, sürücü olarak yaşadığı ya da yaptığı şeyden ibarettir. (…) Yer-olmayanların yolcusu kimliğini ancak gümrük kontrolünde, ödeme noktasında ya da kayıt yerinde yeniden kazanmaktadır: buna gelene kadar, ötekilerle birlikte aynı belirleyiciye boyun eğmekte, aynı mesajları kaydetmekte, aynı taleplere yanıt vermektedir. (…) Şimdiki anın güncelliği ve ivediliği hüküm sürmektedir orada (Augé, 1997, 111-112).

Masumiyet, şimdinin hüküm sürdüğü, kişileri birbirinden ayıran özelliklerin yani kimliğin önemli olmadığı, ait olunamayan bir yer-olmayan'da geçmektedir. Demirkubuz'un diğer filmleri ev içinde geçmesine karşın, bu filmlerde de ev bir yer-olmayana dönüşür. Ev ait olunan ve içinde huzur bulunan bir alandan ziyade içinde yaşayanları boğan, kıstıran ve tekdüzeliği yansıtan bir huzursuzluk mekânı, tekinsiz bir alan haline gelir. Bunun temelinde, mahremiyetin alanı olan evin bu filmlerde aynı zamanda tehdidin alanına dönüşmüş olması bulunmaktadır. Freud (1955, 224-225), tekinsiz (*unheimlich*) kavramı üzerine yazdığı makalede, *heimlich* sözcüğünün "eve dair, bildik ve cana yakın" anlamlarının yanı sıra tüm bunların tam tersi olan "gizli ve gözden uzak olan" anlamlarına geldiğini ileri sürmektedir. Freud'a göre (1955, 241) "tekinsiz olan, gerçekte, yeni ya da yabancı olan değil, bildik ve eski olandır – zihinde yerleşik olan ama bastırma süreci ile uzaklaştırılmış olandır". Freud'a göre (1955) bizi rahatsız eden ve bizde korku yaratan tekinsiz durumlar, daha önceden bulunduğumuz ancak unutmuş olduğumuz, ego ile dış gerçekliğin birbirinden henüz kopmadığı ve herşeyin bütün olduğu bir zamanın oluşturduğu tanıdıklık hissinin ve bu zamandan kopmuş olmanın beraberinde getirdiği bilinmezlik hissinin bir arada varolmasından kaynaklanmaktadır. Demirkubuz filmleri "dışarı"yı "içeri"ye dönüştürerek tekinsizlik hissini ortaya koymaktadır: dışarıda yabancı ve korkutucu olan ne varsa evin içindedir artık. Ev, bu filmlerde, aidiyet, kimlik ve huzurun alanı olmaktan çıkarak ait olmayışın, yitirilen kimliğin ve huzursuzluğun alanına, evsizlik durumunu gösteren bir alana dönüşür. Modernlikle birlikte bastırılan geçmiş, bir yandan dönmek istediğimiz ama bir yandan da bizi bir hortlak gibi rahatsız eden bir zaman parçası olarak tekinsizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Modern birey bir hafıza krizi yaşamakta olduğundan anıların mekânı olan ev mutlak bir şimdinin alanına dönüşmüş, modern bireyin kimliği de

evsizlik durumu ile tanımlanabilir hale gelmiştir. Buna karşın, bastırılmış olan geçmişin geri dönme ihtimali evi tekinsiz bir yere dönüştürmektedir. *C Blok*'ta Tülay kenar mahalledeki geçmişini silerek yeni bir hayata başlamış ancak geçmişini bastırması kendisine ve etrafındakilere yabancılaşmasına yol açmıştır; *Masumiyet*'te Yusuf kendi geçmişinden kaçarken, ironik bir şekilde kaçtığı geçmişine başka bir hikâyede, Uğur ve Bekir'in hikâyesinde yakalanmıştır; *İtiraf*'ta geçmiş Harun'un kaçmaya ve bastırmaya çabaladığı, buna karşın bütün hayatını biçimlendiren bir unsura dönüşerek evi yaşanmaz bir alana dönüştürmüştür.

Demirkubuz filmlerinin ortaya koyduğu hatırlama rejimi değerlendirildiğinde, bu filmlerde, modernitenin temelinde yer alan ilkelerden biri olan ilerlemeye duyulan inanca darbe indirildiği söylenebilir. Demirkubuz filmleri melodram türü üzerinde oynamakta, melodramı dönüştürmekte ve bu anlamda da klasik anlatı yapısından farklı bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır. Klasik Aristotelyen anlatı yapısı olayların ortaya konduğu bir giriş, belirli bir erek peşinde koşulan, varolan düzenin bozulduğu veya belirli düğüm noktalarının ortaya çıktığı gelişme ve de belirlenmiş olan ereğe ulaşıldığı ya da her şeyin çözüldüğü sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Bu anlatı yapısında hikâye kahramanlar ekseninde kurulmakta, olaylar neden-sonuç ilişkileri ekseninde birbirini takip etmekte ve izleyenler sonunda anlatı içerisinde ortaya konulan bütün çatışma noktalarının çözüme kavuşturulmasıyla birlikte *katharsis* yaşamaktadır. Olaylar arasında nedenselliğe dayalı ilişkilerin kurulması ve her sahnenin bir sonraki sahne için varolması devamlılığın yanı sıra sonuç-odaklı ve bütünlüklü bir anlatının kurulmasına hizmet etmektedir. Bu anlatılar, modernitenin ilerleme düşüncesi ekseninde inşa edilmişlerdir ve gerçeklik yanılsaması üreterek izleyenin izlediğini sorgulamasının önünü tıkamaktadırlar.

Melodram, izleyicide duygulanım yaratmak amacıyla duyguların aşırılığından yararlanmakta; ikili karşıtlıklar ekseninde inşa edilmiş, tanımlanabilir özelliklere sahip bütünlüklü karakterler üzerinden basitleştirilmiş bir ahlâki evren sunmakta; olayların sonunda çözüme kavuşturulmasıyla izleyenlerde *katharsis* yaratmayı amaçlamakta ve bu bağlamda da içinde yaşanılan düzenin korunmasına hizmet etmektedir. Demirkubuz filmleri imkânsız aşk, kötü kader, yıkım, cinayet, intihar ve ihanet temalarını ele alması ve filmlerde "kader"in belirleyiciliği ve bireyin "kaderin ağları" içindeki kıstırılmışlığı düşüncelerinin hakim olması bakımından Yeşilçam melodramları ile benzerlik içindedir. Buna karşın, Demirkubuz filmlerinde tanımlanabilir özelliklere sahip bütünlüklü karakterlerin yerini daha parçalı, farklı durumlarda farklı özellikler sergileyen karakterler almış, melodramlarda varolan iyi-kötü karşıtlığı yerinden edilmiştir. Melodramların basitleştirilmiş ahlâki evreninin yerini suç ve masumiyet kavramlarının, belirlenmiş değerlerin sorgulanması almıştır. *Masumiyet*'te fahişelik yapan Uğur da, adam öldürmüş olan Yusuf da, ailesini başka bir kadının peşinden giderek terk etmiş olan Bekir de suça bulaşmış olmalarına karşın masumiyetlerini yitirmemişlerdir. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem sınıf atlama isteği yüzünden İsa'nın ölümüne sebep olmuş olmasına karşın bu davranışı bir yandan da içinde yaşadığı sistem tarafından belirlenmiştir; kendi seçimi gibi gözüken bir eylem bir yandan da içinde yaşadığı koşullar değerlendirildiğinde bir seçim olmaktan uzaktır. İsa, ev sahibini öldürmüş olmasına karşın onu bu eyleme sürükleyen koşulların ortaya konması onu masum kılmaktadır. Bu bağlamda, bu filmler mutlaklık düşüncesini yeniden üreten ikili karşıtlıklardansa, insanın karmaşıklığını ortaya koyarak mutlaklık düşüncesine darbe indirmektedirler.

Klasik anlatıda filmin başı ile sonu arasında içinde yaşanılan durumda ya da karakterlerde bir dönüşüm gerçekleşirken, Demirkubuz filmlerinde filmin başı ve sonu arasında fark yoktur. *Üçüncü Sayfa*'da filmin başında kendini öldürmeye karar veren İsa filmin sonunda kendisini öldürür; *Yazgı*'da filmin başında annesiyle beraber yaşadığı evde televizyon karşısında sütlü kahve içen Musa filmin sonunda yine aynı koltukta sütlü kahvesini yudumlamaktadır; *İtiraf*'ta filmin başında Nilgün ile beraber olan Harun, filmin sonunda yaşanan onca şeye rağmen yine onun yanındadır; *Kader*'de Uğur'a aşık olduğunu filmin başında anladığımız Bekir, bu arada evlenmesine ve çocuğu olmasına karşın, sonunda yine Uğur'un yanındadır. *Yeraltı* filminin son sahnesinde Muharrem'in üst sesi duyulur: "Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordum". Bu cümle, Demirkubuz filmlerindeki karakterlerin değişmezliğini itiraf eden bir cümle olması bağlamında önem taşımaktadır. Filmin başı ve sonu arasında bir fark olmaması çıkışsızlık düşüncesini üretmenin yanı sıra ilerlemeye dayalı anlatı yapısına darbe indirmektedir.

Demirkubuz filmlerinde melodramlardaki gerilimin yerini aynının tekrarı almaktadır. *Masumiyet*'te Uğur, Bekir ve Yusuf aynı "hataları" tekrar tekrar yapmakta, hiçbir şeyin değişmeyeceğini bile bile kendilerine biçilmiş rolleri oynamaya devam etmektedirler. *İtiraf*'ta kocası Taylan'ı aldatarak Taylan'ın en yakın arkadaşı Harun ile beraber olan Nilgün belki de kocası Taylan'ın intihar etmesine sebep olmuşken; belki de Harun'un hiçbir zaman ona güvenemeyişi yüzünden Harun'u da aldatarak bu sefer yeni sevgilisinin kızının bir mektup bırakarak intihar etmesine sebep olmuş ve bunun üzerine adam da onu bırakarak karısına dönmüştür. Harun, yaşadıkları bunca şeyden sonra Nilgün'ün yaşadığı gecekondu mahallesine gitmiş ve ondan kendisiyle Diyarbakır'a gelmesini istemiştir. *Kader*'de Bekir Uğur'un peşinde yaşadığı onca acıdan sonra evine ailesine dönmekle Uğur arasında sürüklenmekte, sonunda soluğu hep Uğur'un yanında almaktadır. Bu filmlerde karakterler, klasik anlatıda olduğu gibi hatalarından ders alarak bir dönüşüm yaşamazlar; aynı hataları sürekli tekrarlarlar. Klasik anlatıdaki gerilimin yerini hep aynı şeyin tekrarlanması alır. *Kader*'de *Masumiyet*'teki karakterlerin geçmişi anlatılmakta ve film *Masumiyet*'ten dokuz yıl sonra gösterime giren bir film olarak *Masumiyet*'in izlenme biçimine katkıda bulunmaktadır. İki film birlikte değerlendirildiğinde *Kader*'deki Bekir'in hikâyesinin *Masumiyet*'te Yusuf'un hikâyesinde belirli farklarla da olsa tekrar ettiği görülmekte ve yapının belirleyiciliği düşüncesi beslenmektedir. Freud (1955, 238), "tekrarlama zorlanımını" (*repetition compulsion*) hatırlatan tekrarın tekinsizlik duygusunu uyandırdığını ileri sürmektedir. Freud (1961), "haz ilkesinden daha temel bir olgu" olarak değerlendirdiği tekrarlama zorlanımını (17), ölüm içgüdüsü ile ilişkilendirerek tekrarın "rahatsız edici dış güçlerin baskısıyla terk edilmek zorunda kalınan daha önceki bir evreye" (30), başlangıçtaki duruma yani "cansız nesne" durumuna dönme arzusuyla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür (32). Tekrarı tekinsiz kılan bir yandan yitirilmiş olan bir geçmişe ilişkin olması bağlamında eve dair duygular uyandırırken, bir yandan da kaderin belirleyiciliğini göstermesi ve değişim ve yenilik kategorilerini sorunlu kılması dolayısıyla bilinç dışı güçlerin tehdit ediciliğini ortaya koymasıdır. Tekrar bir yandan terk edilmek zorunda kalınan bir evreye dönüş olması anlamında arzu ilkesiyle ilişkiliyken, bir yandan da bilincin dışındaki güçlerin belirleyiciliğini ortaya koyması bağlamında rasyonel düzen anlayışını sarsmakta ve üzerinde kontrol kurulamayan gerçekliğin tehdit ediciliğini

yansıtmaktadır. Demirkubuz filmlerinde de tekrar bir yandan evin henüz yitirilmediği daha önceki bir evreye dönme arzusuyla ilişkiliyken, bir yandan da kaderin ya da şeytani güçlerin iş başında olduğunu ortaya koyması bağlamında tekinsizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Tekrar aracılığıyla şartların belirleyiciliği düşüncesi ortaya konmakta ve tehdit unsuru arzu ilkesine galip gelmektedir.

Demirkubuz filmlerinde karakterlerin aynı hataları tekrarlamasının yanı sıra birbirinin yerine geçen karakterler de ilerleme düşüncesinin sorgulanmasına sebep olmaktadır. *C Blok*'ta kapıcının oğlu Halet ile gündelikçisi Aslı'yı kendi evinde sevişirken gören Tülay bir süre sonra Aslı'nın yerine geçer; *Masumiyet*'te Bekir'in intiharının ardından Yusuf, Bekir'den boşalan yeri doldurur ve kıyafetlerinden tavırlarına kadar her şeyiyle onun yerini alır; *Kader*'de önceden Yusuf gibi sessiz sakin biri olduğu görülen Bekir'in de o utangaç çocuk olmaktan çıkarak Zagor'un yerine geçmiş olduğu görülür; *İtiraf*'ta en yakın arkadaşı Taylan'ın karısı Nilgün'le birlikte olan ve Taylan'ın ölümünün ardından onunla evlenen Harun bir anlamda Taylan'ın hikâyesini yaşar; *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in sevgilisi Serap'tan ayrılmasının ardından Serap'ın yerine asistanı Elif geçer ve aynı rolü oynamaya başlar. Freud (1955, 235), bilincin gelişimi öncesinde yok olmaya karşı varlığı garantileyen bir unsur işlevi gören ve bundan dolayı da "dostane" bir şey olarak görülen ikizin (*double*), bilincin gelişimi sonrasında egonun kendisini bir nesne olarak görebilmesi kabiliyetinin ortaya çıkmasıyla bir öz eleştiri mekanizmasına dönüştüğünü ve ego için bir tehdit oluşturmaya başladığını ileri sürmektedir. Bu öz eleştiri, aynı zamanda fantezileri bastırma işlevini de görmesi dolayısıyla bir tehdit olarak algılanmaktadır (Freud, 1955, 236). Gelecekte, dış koşulların engellemesi olmasa, gerçekleştirilebilecek olan arzuların hepsini bastıran bir bilincin varlığı aynı zamanda özgür irade düşüncesine de darbe indirmektedir. Demirkubuz filmlerinde de, yukarıda bahsedilen örneklerde görüldüğü üzere, karakterlerin arzu ve tehdidin bir arada bulunduğu rollere girmeleri, bir yandan bilincin oluşmadığı ve bu anlamda da varlığın yok olmaya karşı sigortalandığı bir evreye dönme arzusunu yansıtırken, bir yandan da rasyonel biçimde çalışan zihnin görmesi gereken tehdidi ortaya koyarak bireyin etkinliği düşüncesini sarsmaktadır. Aynının tekrarlanması ve birbirlerinin yerine geçen karakterler aracılığıyla geçmişin sürekli tekrarlanması dolayısıyla ilerleme düşüncesine darbe indirilirken, bir yandan da içinde yaşanılan sistem içinde bireyin rolünün belirlenmişliği vurgulanarak yapının ve sistemin belirleyiciliğinden çıkışın olmadığı ortaya konmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde melodrama has öğeler kullanılmasına karşın melodram yapısının yeniden düşünülmesi; aynı hataları tekrar tekrar yapan, birbirinin yerine geçen ve yeni rollerini bir kıyafet gibi üzerlerine geçiren karakterler; filmin başı ve sonu arasında herhangi bir dönüşümün olmaması; geçmişin bugünde sürekli tekrarlanması aracılığıyla ilerlemeye dayanan düşünme biçimi sorunsallaştırılmaktadır. Buna karşın, klasik anlatıdaki mutlak çözümün yerini mutlak çıkışsızlığın alması dolayısıyla bu filmler mutlaklık düşüncesine yeniden yakalanmaktadırlar. Mutlak çözüm izleyenlerin filmin sonunda *katharsis* yaşamalarını sağlayarak izledikleri filmi, içinde yaşadıkları gerçekliği, zamanı ve mekânı sorunsallaştırmalarına engel olurken; mutlak çözümsüzlük de "çözüm olmadığına" ilişkin bir mutlak çözüm sunmakta ve izleyeni rahatlatmak yerine bireyin mutlak güçsüzlüğünü ortaya koyarak izleyenleri pasifize etmektedir.

Demirkubuz filminin içgörüsü, ilerleme düşüncesine indirdiği darbede vücut bulurken, körlüğü, bu darbeyle alaşağı edilen mutlak tek-anlamlılığın yerine, başka türden (bu sefer anti-hümanist) bir mutlak tek-anlamlılık yerleştirmesiyle ortaya çıkar: kendi şartlarını dönüştürme gücünü elinde bulunduran hümanist karakterlerin mutlak dönüşümü yerine yerleşik yapıların yaratıp yönettiği karakterlerin mutlak değişmezliği gelmiştir.

Baba Yasası'nın Sorunsallaştırılması ve Yasa'nın Yeniden Tesisi

Demirkubuz filmlerinde etkisi görülen Dostoyevski, Camus, Sartre ve Kafka gibi yazarlar da yapıtlarında modern evsizlik durumunu sorunsallaştırır ve geçmişinden koparılmış bir dünyanın absürdlüğünü ortaya koyarlar. Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) adlı romanının etkisinde çekilen *Yazgı*'da (2001), gümrük memuru Musa hiçbir şeye tepki vermeyen ve kendi iradesini kullanarak seçim yapmayı reddeden bir karakterdir: annesinin ölümüne fazla üzülmez, bir kızla sırf kız istediği için evlenir, patronunun karısını ve iki çocuğunu öldürmekle suçlanmasının ardından kendini savunmadığı ve bu suçu inkar etmediği için yıllarca, patronu cinayeti kendisinin işlemiş olduğunu itiraf edene kadar hapiste yatar. Camus'nün absürd felsefesine göre ölümün olduğu bir dünyada her tür eylem saçmadır ancak yaşamı yaşanmaya değer kılan da ölümün kendisidir. *Yazgı*'da geçmişinden ve tarihinden kopmuş, mutlak bir şimdinin içinde yaşayan, hayatı anlamdan yoksun insanın hikâyesi anlatılmaktadır. Ömer Türkeş (2011, 198-99) Türkiye'de 1950'ler sonrasında romanlarda varoluşçuluğun etkilerinin görülmesinin temelinde dönemin aydınlarının "Cumhuriyetin gidişatından duydukları hayal kırıklıkları"nın bulunduğunu ileri sürmektedir. Modernlikten umulanların gerçekleşmemiş olması ama bu arada modernleşme uğruna geçmişin de gözden yitirilmesi, romanlarda içinde yaşadıkları toplumla uyumsuz karakterlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu karakterlerin uyumsuzluğu kendi psikolojilerindeki bir anomaliden ziyade içinde yaşadıkları dünyanın absürdlüğünden kaynaklanmaktadır. Camus'nün absürd felsefesinde ölümün varlığı bir yandan anlamsızlıktan doğan saçmanın kaynağıyken, bir yandan yaşama değerini veren bir unsurdur. Buna karşın, *Yazgı*'da sıkıntı yaşamın anlamsızlığı ve boşluğundan kaynaklanmaktadır ancak bu anlamsızlığın sebepleri ortaya konmamakta ve insanın "doğal" durumu olarak sunulmaktadır. Bu anlayış, bir öz düşüncesini yeniden üretmektedir. Bu noktada, *Yazgı*'da varoluşa ilişkin bir sıkıntı olduğu söylenebilir ancak varoluş mutlak bir kategori olarak ele alınmaktadır. Ölüm artık Camus'nün felsefesinde olduğu gibi yaşamı yaşanmaya değer kılan bir unsur olma özelliğini yitirmiştir. Her ne kadar Camus'nün varoluşçuluğu, "insanın kendi geleceğinin sorumluluğunu alması gerektiği"nden ve varoluşun özden önce gelmesi dolayısıyla da "insanın özgür olmaya mahkum" olduğundan bahseden Sartre'ınkiyle karşılaştırıldığında çok daha bireyci olsa da, Mersault idam kararı verilmesinin ardından ölümün bilincine vararak bilinç kazanırken; Musa böyle bir bilince hiçbir zaman ulaşmaz; ona göre, yaşamla ölüm arasında hiçbir fark yoktur. Dış dünya o kadar belirleyicidir ki bireyin herhangi bir şeyi değiştirmesi söz konusu değildir. Bu, modernlikle birlikte bireyin ev olarak tanımlayabileceği bir alanın kalmaması ile ilişkili olarak da anlamlandırılabilir. Bununla birlikte, *Yazgı*, tamamen bireysel bir hikâye üzerinden varoluşa ilişkin mutlak bir yargıya varılmasına imkân vermesi ve insanın herhangi bir bilince varmaması dolayısıyla bir modernlik eleştirisi olmaktan uzaklaşarak "insan

doğası"na ilişkin bir yorum olarak kalmaktadır. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'da toplumla uyumsuz bir karakter üzerinden on dokuzuncu yüzyıl modernliğini, Kafka romanlarında bürokratik işleyişi gözler önüne sererek yirminci yüzyıl modernliğini eleştirmektedir. Batı'da varoluşçu yazarların ve düşünürlerin derdi modern ilkelerin ortaya çıkardığı absürd dünyaylayken, Demirkubuz filmlerinde moderniteyle ilişkili bir sorun tüm zamanlar için geçerli bir soruna dönüştürülmekte, tarih ve coğrafya önemini yitirmektedir.

Demirkubuz filmlerinde modern evsizlik durumundan kaynaklanan bir ait olamayış, kıstırılmışlık ve sıkıntı durumunun nihilist bir bakış açısıyla ele alınması bu filmleri son derece modern bir noktaya çekmektedir. Nihilizm, her ne kadar modernliğin bir sonucu olarak görülebilirse de, geçmiş ilke ve değerlerden kopuş olması anlamında son derece modern bir anlayıştır. Dolayısıyla nihilizm de, evden kopuşu ve uzaklaşmayı amaçlaması bağlamında modernliğin sonucu olmasına karşın kendisi de bir tür evsizlik durumuna sebep olmaktadır. Shane Weller'ın (2011, 29) belirttiği üzere, Dostoyevski'ye göre nihilizmin özü köksüzlük ve evden kopuştur; yine Weller (2011, 40) Heidegger'e göre özünde nihilist olan modernitenin varlığın unutulması yani evden (*heimat*) uzaklaşma olduğunu ileri sürmektedir. Heidegger, mesken tutmayı (*wohnen*) varolmanın temeline yerleştirir ve moderniteyi "varlığın unutkanlığı" olarak tanımlar (akt. Heynen, 2011, 31). Modernite ilerleme düşüncesi ekseninde geçmişi uzaklaşılması gereken bir alan olarak tanımlayarak insanın kendisini evinde hissetmesini güçleştirmiş ve bir evsizlik durumunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Modernitede geçmişin kopulması gereken bir zaman dilimi olarak tanımlanmasına benzer şekilde, modernizmde de geçmiş ilke ve değerler yeni ilke ve değerlerin kurulabilmesi için geride bırakılmalıdır. Geçmişten kopuş düşüncesi, bir yandan, geçmiş yapıların sorgulanmasına imkân verirken, bir yandan da modernliğin ilkelerini sorgulayan modernistleri oldukça modern bir noktaya yerleştirmektedir. Demirkubuz filmleri de geçmişi kopulması gereken bir alan olarak tanımlayarak iktidar ile hesaplaşırken, bir babalar-oğullar çatışmasını ortaya koymakta ve Baba Yasası'nı sorunsallaştırmaktadır. *C Blok*'ta, evli olan Tülay'ın id'inin Baba Yasası'na karşı ortaya çıkışı ve Tülay'ın kocasını aldatması; *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın Baba Yasası (mafya babası, ev sahibi) tarafından tehdit edilmesi sonrasında Baba'yı öldürmesi, İsa'nın kendisine anne şefkati gösteren Meryem'e olan sevgisi dolayısıyla Meryem'in kocasını, yani Baba'yı bir kez daha öldürmeyi kabul etmesi bir yandan Hıristiyanlıktaki İsa-Meryem, Baba-Oğul ilişkisini hatırlatmakta, bir yandan da Freud'un Oedipal kompleksini yeniden üretmektedir. *Kader*'de Bekir'in düzeni temsil eden ailesini tekrar tekrar terk ederek ve babasına karşı gelerek Uğur'un peşinde sürüklenişi; *Kıskanmak*'ta Seniha'nın bir nevi baba rolünü oynayan abisini arkasından vuruşu Baba Yasası'na bir karşı çıkış niteliğindedir. Demirkubuz filmlerinde her zaman hâkim düşünme biçimleriyle, iktidarla ve dolayısıyla Baba Yasası ile bir hesaplaşma söz konusudur. Bununla birlikte, Demirkubuz filmlerinde bir yandan da Baba Yasası yeniden tesis edilmektedir.

Demirkubuz filmlerinde, ataerkil düzen sorunsallaştırılırken, bir yandan da ataerkil bakış açısı yeniden üretilmektedir. *Masumiyet*'te Yusuf'un ablasının sessizliği kocasını aldatması yani bir anlamda Baba Yasası'nı çiğnemesi karşılığında ona verilen bir ceza gibidir; Çilem ise annesi Uğur'un seçimlerinin bedelini sessizliğiyle ödemektedir. Bununla birlikte, burada sessizlik bir yandan kadının ataerkil düzen içerisindeki

sessizliğini ve yerleştirildiği edilgen konumu gösterirken, bir yandan da Yusuf'un ablasının kocası için ablasının sessizliğinin bir kabusa dönüşmesinde olduğu gibi bir direniş biçimine dönüşmektedir. *İtiraf*'ta Nilgün kocası Harun ile tartışmalarının ardından ancak sevgilisinden telefon gelmesi üzerine evi terk eder; evi terk etme kararı bile sadece kendi iradesiyle aldığı bir karar değildir. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in monolog sahnesinde ses ve beden eşleşmesinin bozulmuş olması kadını konuşanın başkası olduğunu düşündürmekte ve ataerkil düzene eleştirel bir bakış sunulmaktadır:

> Monolog sahnesinde sesle beden arasındaki kopukluk, dikkatimizi söylenen şeylerin içeriğinden, söylemin dışsallığına kaydırır. Altı çizilen, karakterin ne söylediğinden ziyade, söyledikleriyle ilişkili olarak nasıl konumlandığıdır. Ses, kendini üreten bedenin içsel hakikatini dışavurmak yerine, bedene dışsal bir söylemin taşıyıcısı olur. Meryem konuştuklarının aynı anda hem içinde hem dışındadır. Aynı anda hem konuşan, hem üzerinden konuşulan konumundadır (Suner, 2006, 198).

Bu sahnede, ataerkil söylemin görünür kılınmasına karşın; *Üçüncü Sayfa*'da kadının "iyi" olan tarafı adının da çerçevelediği bir anne olma durumuna indirgenmiştir. İsa'yı mafyanın adamları geldiğinde onlardan koruyan ve İsa'nın borcu olduğu söylenen parayı ödeyen Meryem'dir; bununla birlikte filmin sonunda, İsa'nın Meryem'in kendisine oynanan oyunun bir parçası olduğunu anlamasıyla birlikte intihar etmesine sebep olan yine Meryem'dir. *İtiraf*'ta Nilgün'ün eylemleri ve seçimleri iki kişinin intihar etmesine sebep olmuştur. *Masumiyet*'te Uğur'un kendi hayatı ile ilgili verdiği karar etrafındaki herkesin onunla birlikte sürüklenmesine sebep olmuştur. *Kıskanmak*'taki iki kadın karakterden biri olan Mükerrem kocasını aldatarak olayların merkezinde yer alırken, diğeri olan Seniha abisi Halit'in felakete sürüklenmesinde Mükerrem'den daha da fazla pay sahibidir. Dolayısıyla bütün olarak değerlendirildiğinde Demirkubuz filmlerinde ataerkil yapı ve söylem bir yandan eleştirilmesine karşın, kadının ya susturulmuş olan olarak ya da felakete götüren olarak sunulması, kadın herhangi bir seçim yaptığında bunun felaketle sonuçlanacağı düşüncesini üretmekte ve Baba Yasası'na karşı çıkan kadının cezalandırılması aracılığıyla ataerkil söylem yeniden üretilmektedir.

Demirkubuz filmlerinde taşranın yani dışarıda olanın hikâyesinin anlatılması sonucunda büyük anlatılardan kaçılmakta, iktidar ve Baba Yasası sorunsallaştırılmaktadır. Bununla birlikte, müphem olan unsurlar bırakılmasına karşın sonunda mutlaklığın yeniden tesis edilmesini sağlayan, nihai çözümün yerine nihai çözümsüzlüğün geçmesi, kıstırılmışlıktan kurtulmanın mümkün olmayışı, geçmişten kopuştan kaynaklanan sıkıntının tarihsel ve kültürel bağlamından koparılarak bireysel düzlemde ele alınması dolayısıyla bu filmler de büyük bir anlatıya dönüşmekten kurtulamamaktadırlar. Belirli bir zamana ve mekâna özgü olan bir sıkıntı, tarihsel ve kültürel bağlamından koparılarak tamamen bireysel bir hikâye ekseninde sunulduğunda içinde yaşanılan yapı ve bu yapı içerisinde yer alan birey mutlaklaştırılmaktadır.

Sonuç Olarak "Çıkışsızlık: Modern İlkelerin Sorunsallaştırılması ve Mutlak Yapının Nesnesine Dönüşen Birey

Modernitenin temel ilkelerinden biri bireyi tüm açıklamaların merkezine yerleştiren bireyciliktir ve bireycilik Rönesans döneminde gelişen hümanizm akımında temellenmektedir:

> Hümanist rahipler kurucu aksiyomlarını ortaya koyarlar: insan eğer iradesi güçlü ise herşeye kadirdir. Kendisini yaratabilir. Cesur, şerefli, adil, zengin, nüfuzlu olmayı ya da olmamayı seçebilir. Aynı zamanda hem yaratan hem de yaratılandır. Kendi iradesiyle dünyayı yerinden oynatabilir. Büyük birey bağımsızdır; ayaklarının altında dünya kıpırdamaz. Burada sadece insan iradesinin gücünün radikal bir artışını değil, yeni bir varlık anlayışını, varolmanın ne demek olduğu ve varolanın ne olduğu üzerine yeni bir anlayışı görürüz. (...) Hümanizmin kendisini kurmak için 'I am that I am'in altını kazması gerekiyordu. Onu, I'ın birey olduğu 'I am' ile değiştirmesi gerekiyordu (Carroll, 1993, 3).

Modern görme biçimi ekseninde üretilmiş olan filmlerde de birey tam olarak böyle tanımlanmaktadır: tüm hikâyenin, merkeze yerleştirilen bir kahraman üzerinden anlatılması, kahramanın yolculuğunu takip eden izleyenin de önce kamerayla, sonra da kahramanla özdeşleşme sonucunda kendisini evrenin merkezinde görmesi ve izlediği film karşısında özne konumunda olduğunu düşünürken nesneleşmesi bireyci bir anlayışın üretilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, bireycilik, bireyin mutlak egemenliğinden ziyade bireyin hâkim görme biçiminin nesnesine dönüşerek tektipleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda da, modernliğin sorunsallaştırılması için bireyciliğin sorunsallaştırılması gerekmektedir.

Demirkubuz filmlerinde karakterler kahramanlaşmaz; ne kendi hikâyelerinin, ne de izlenmekte olan hikâyenin kahramanıdırlar. Bu filmlerde, insan hümanist bir bakış açısıyla ele alınmaz; daha ziyade anti-hümanist bir bakış açısı hâkimdir. Karakterler kendilerine biçilen rolleri oynamanın ötesine geçemezler ve bir kahramanın yolculuğundan ziyade karakterlerin kendi hikâyelerinin dahi kahramanı olamayışları anlatılmaktadır. *Masumiyet*'te bütün karakterler kendi seçimleriyle de olsa kendilerine biçilen rolleri oynamaktadırlar ve kendi hikâyelerinin içine hapsolmuşlardır: Uğur Zagor'a duyduğu imkânsız aşkla onun peşinden sürüklenirken, Bekir Uğur'a duyduğu aşk yüzünden onun peşinden sürüklenmekte ve Uğur'un hikâyesinin figüranına dönüşmektedir. Bekir'in kendini öldürmesi üzerine onun yerine geçen Yusuf, Bekir'in boşluğunu dolduran etkisiz bir unsur rolündedir. Yusuf'un hapishaneye girme sebebi, evli olan ablasıyla ilişkiye giren en yakın arkadaşını öldürmesidir ve ablasının sevdiğini öldürüp namusunu temizleyen Yusuf, şimdi Uğur'un "namussuzlukla" kazandığı hayatının fedaisi olmuştur. Bu bağlamda da, Yusuf'un cezasının hapisten çıkmasının ardından başladığı söylenebilir. *Kader'*de Uğur'a aşık, utangaç bir çocuk olan Bekir'in Uğur'un fedaisi olup Zagor'un yerine geçme hikâyesi anlatılır. Bekir, bu hikâyede Zagor'un yokluğunun yarattığı boşluğu dolduran bir figüran niteliğindedir. *Üçüncü Sayfa*'da iktidar yani Baba Yasası karşısında karakterlerin kendi hayatlarının bile figüranına dönüşmesi anlatılmaktadır: figüranlık yapan İsa mafya babası tarafından tehdit edilmesi sonrasında intihar etmek üzereyken ev sahibinin kira istemek üzere kapıyı çalması ve bağırması üzerine yukarı çıkarak ev sahibini öldürür; ancak filmin sonunda Meryem'in kendisine oynanan oyunun bir parçası olduğunu anlaması üzerine ev sahibinin oğluyla birlikte ev sahibinin evine yerleşmiş olan Meryem'in evinden çıkarak bu sefer ev

sahibini öldürdüğü kapının diğer tarafında kendisini öldürür. Kocasından zulüm gören Meryem yaşamakta olduğu bodrum katından, sınıf atlayarak üst kata geçmek ve çocukları ve kendisi için daha rahat bir hayata kavuşmak uğruna İsa'ya bir oyun oynamıştır. Meryem de İsa da kendi hayatlarının kahramanı değildirler ve kendilerine içinde yaşadıkları sistem tarafından biçilmiş olan rolleri oynamaktadırlar. Bu filmlerde karakterlerin kendilerine biçilen rollerin dışına çıkamayışı, onların çıkışsızlıklarını oluşturmaktadır. Ancak bir yandan da bu çıkışsızlık içinde yaşanılan sistemin sorgulanmasına imkân vermektedir.

Masumiyet'te karakterler arasındaki ilişkiler karşılıklılık esasına göre inşa edilmemiştir; bütün karakterler koşulsuz vermekte, karşılıksız olduğunu bildikleri bir aşkın peşinden koşmaktadırlar. Karşılıksız ve koşulsuz verme durumu modern iktidarı ve modern görme biçimini sarsan bir unsurdur zira modernitede karşılıksız verme söz konusu olamaz. Bu bağlamda da, *Masumiyet*, bir yandan rasyonalist düşünme biçimini sarsarken, bir yandan da izleyenleri rekabet ve karşılıklılık değerlerinin henüz yerleşmediği premodern bir dünyaya götürmektedir. Bunun yanı sıra, imkânsızın peşinde koşma teması Camus'nün Sisyphus miti ve Beckett'ın *Üçüncü Sayfa* filminin sonunda da yer alan "Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil" cümlesi ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Koşulsuz verme gibi, yenileceğini bilerek bir savaşa girmek de modern rasyonellik anlayışı ekseninde anlaşılamaz. Koşulsuz verme ve imkânsızın peşinde koşma, içinde yaşanılan sistemin mantığına aykırı olmaları dolayısıyla bu sistemin sorunsallaştırılmasına imkân vermektedir.

Klasik anlatıda karakterler kendilerini bütünlüklü bir özneye dönüştürecek olan tanımlanmış ve birbirleriyle çatışmayan özelliklere sahip olmaları sayesinde kahramanlaşmaktadırlar. Demirkubuz filmlerinde ise karakterlerin sınırları bulanıktır; insan mutlak "iyi" ya da mutlak "kötü" değildir. *Masumiyet*'te Yusuf adam öldürme suçundan hapis yatmış olmasına karşın yardımsever, saf ve mülayimdir; *Üçüncü Sayfa*'da Meryem İsa'nın arkasından oyunlar çevirmesine ve sınıf atlamak için İsa'yı kullanmış olmasına karşın yaşadıkları düşünüldüğünde masumdur ve İsa'ya yardım eden tek kişidir; *Yeraltı*'nda (2012) Muharrem ne mutlak iyi, ne mutlak kötüdür. Bu bağlamda, bu filmlerde, ikili karşıtlıklar üzerinden üretilen mutlaklık düşüncesinin altı oyulmaktadır. Klasik anlatıda bütünlüklü karakterler birbirlerine nedensellik ilişkileriyle bağlanan ve rasyonel olarak açıklanabilir eylemlerin alanında var olurken; Demirkubuz filmlerinde rasyonel olmayanın belirleyiciliği ve önemi ortaya konmakta, rasyonel olarak açıklanamayan unsurlar dışlanmamaktadır. Bu anlamda, Demirkubuz filmlerinin varoluşçuluğun rasyonalizm karşıtlığını benimsediği söylenebilir. *Kıskanmak*'ta rasyonel açıklamalar bulmak isteyen izleyen Seniha'nın Mükerrem'i güzelliği dolayısıyla kıskanıyor olabileceği düşüncesine yaslanırken, film içerisinde Seniha'nın Mükerrem'i güzelliğinden dolayı kıskandığına ilişkin hiçbir açıklama yoktur. Seniha'nın eylemlerinin altında yatan sebepler müphem bırakılmıştır ve bu da metnin farklı düzlemlerde okunmasına imkân vermektedir. *Masumiyet*'te Yusuf'un neden hapishaneden çıkar çıkmaz hapishane arkadaşı Orhan'ın babasının yanına gitmediği bilinmeyen olarak kalmaktadır. *Yazgı*'da Musa'nın düşünceleri her ne kadar toplum tarafından belirlenmiş olan değerlerin dışında olsa da Musa'nın düşüncelerinin de rasyonel bir mantığı vardır ve bu bağlamda da, film, rasyonel olanın farklı bakış açıları ekseninde farklı tanımlanabileceğini düşündürtmektedir.

Suç ve ceza teması Demirkubuz filmlerinde büyük bir yer tutmaktadır ancak mutlak suç düşüncesi sorunsallaştırılmaktadır. *Masumiyet*'te karakterlerin eylemleri kendilerinin yanı sıra başkalarını da kötü bir şekilde etkilemesine karşın hiçbir karakterin suçlu olduğu ileri sürülemez; *C Blok*'ta Tülay kocasını aldatmasına karşın suçlu olan konumunda değildir; *Üçüncü Sayfa*'da ne İsa ne Meryem suçludur. *Yazgı*'da toplumun ve sonrasında yargının Musa'yı suçlu bulmasının temelinde işlediği söylenen cinayete ilişkin kanıtlardan ziyade annesi öldüğünde üzüldüğünü söylememiş olması bulunmaktadır; dolayısıyla bu filmde suçun toplum tarafından belirlenmiş olan değerlerin dışına çıkmak olarak tanımlandığı ortaya konulmuştur. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanının bir versiyonu olarak görülebilecek olan *Bekleme Odası*'nda kendisinden beklendiği şekilde davranmayan Ahmet'in karşısındakiler tarafından acımasızlıkla, vicdansızlıkla suçlanışı suç-masumiyet, ahlâklı-ahlâksız, doğru-yanlış ayrımlarının toplumsal olarak inşa edilmiş, hiyerarşik ilişkiler olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Demirkubuz filmlerinde mutlak ve değişmez özelliklere sahip karakterlerin olmayışı, suç ve masumiyet ayrımının mutlaklığının sorunsallaştırılması sonunda bireyleri kuşatan yapıların belirleyiciliği karşısında bireyin masumluğu düşüncesini üretmekte ve bu anlamda da mutlaklıktan kurtulamamanın yanı sıra bireyin sorumluluğunu ortadan kaldırmaktadır. Bireyin eylemlerini belirleyenin içinde yaşadıkları sistem olması ve bireyin kendisine biçilen rolleri oynamaktan başka yapacak hiçbir şeyi olmaması mutlaklığa indirilen bir darbe olarak görülebilir; buna karşın bireyleri kuşatan yapıların mutlaklığının yeniden tesis edilmesi aracılığıyla mutlaklık düşüncesi yeniden üretilmektedir.

Demirkubuz filmlerinde yapının belirleyiciliği vurgulanmakta, bireyin varolan yapı içerisindeki edilgenliği ortaya konmaktadır. Bireyin sistemi dönüştürme gücü yoktur ve bu bağlamda da birey yapısalcı düşüncede olduğu gibi yapının nesnesi konumundadır. Bu filmlerde, anti-hümanist bir bakışın ortaya konması bağlamında modernitenin temel ilkelerinden biri olan bireycilik düşüncesinin yani bireyin kendi aklıyla özgürlüğe kavuşabileceği inancının eleştirildiği söylenebilir. Bununla birlikte, bireyin tamamen edilgen bir unsur olarak ortaya konması içinde yaşanılan sistemde herhangi bir dönüşüm yaratma imkânını da onun elinden almaktadır. Klasik anlatıda karakterler kahramanlaştırılıp, birey bütün anlatının merkezine yerleştirilerek ona mutlak güç atfedilirken; Demirkubuz filmlerinde birey mutlak bir güçsüzlükle tanımlanmaktadır. Bu filmlerde, eylem varolduğunda bile her zaman sonuçsuz kalmaktadır yani bireyin herhangi birşeyi değiştirme gücü yoktur. Kafka, Dostoyevski ve Sartre gibi yazarlarda kaygı (*angst*) insanın özgürlüğü ve sorumluluğundan kaynaklanırken; Demirkubuz sinemasında yapının belirleyiciliğinden kaynaklanmaktadır.

Yazgı'da Musa'nın nihilizmi bir yandan varolan ve kabul edilmiş değerlerin sorgulanmasına imkân verirken, bir yandan da Musa'nın Camus'nün Mersault karakteri gibi ölüm karşısında hayatın değerine ilişkin bir bilince ulaşmayışı yaşamın mutlak saçmalığı ve boşluğu düşüncesini üretmekte, sadece şimdide yaşayan, geçmişinden, tarihinden kopmuş, aşırı bireyselleşmiş bir karakter üzerinden yaşamı dönüştürme çabasının saçmalığı düşüncesini ortaya koymaktadır. *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in hayata karşı kayıtsız, âdeta belirlenmiş olan değerlerle oynayan ve bu değerlerin sorgulanmasına yol açan bir karakter olmasına karşın, anlatılan hikâyenin zamansız ve mekânsızlığı yani hikâyenin içinde geçtiği toplumsal düzlemin silikliği bireycilik düşüncesini ortaya koymasına karşın bireyin içinde yaşadığı toplum düzenini dönüştürme

gücünü onun elinden almaktadır. *Üçüncü Sayfa*'da hikâyenin içinde geçtiği toplumsal zemine ilişkin doğrudan tek bilgiye İsa'nın dövüldüğü odada asılı olan Tansu Çiller portresi sayesinde erişilmektedir. Çiller portresi mafya babası ile Çiller iktidarının baskıcılığının ilişkilendirilmesine imkân vermektedir; buna karşın, filmde, birçok toplumsal olayın gerçekleştiği, Güneydoğu'daki iç savaşın oldukça ağır sonuçlar doğurduğu, toplum içinde ayrıştırmaların hâkim olduğu ve ekonominin gittikçe kötüye gittiği bir döneme ilişkin herhangi birşey söylenmemesi ya da bu dönemin görünür kılınmaması bireyin içinde yaşadığı toplumdan kopuk ve bağımsız bir unsur olarak ele alınmasıyla sonuçlanmaktadır. *Bekleme Odası*'nda Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanını filme çekmek isteyen Ahmet adında bir yönetmenin kendi hikâyesi bir suç ve ceza hikâyesine dönüşür. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov karakterinin son derece rasyonel sebeplerle işlediği bir cinayet ve bu cinayet sonrası Raskolnikov'un hesaplaşmaları üzerinden bir yandan modernliğin rasyonalizm ilkesi ile hesaplaşılırken bir yandan da on dokuzuncu yüzyıl modernitesinin dönüştürdüğü Rusya toplumu anlatılmaktadır. Buna karşın, Demirkubuz'un *Bekleme Odası* adlı filminde toplumsal ve kültürel boyutların temsil edilmemesi filmin tamamen bireyci bir noktaya varmasıyla sonuçlanmaktadır. Demirkubuz filmlerinde bir yandan modernliğin bireycilik anlayışının fosluğu ortaya konmasına karşın, hikâyelerin bireysel düzlemden çıkamayışı filmlerin karşı çıktığı ve eleştirdiği bireyci anlayışı yeniden üretmesine sebep olmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde insana fenomenolojik bir bakış söz konusudur yani bu filmler insanın özüne ilişkin bir iddia niteliğindedir. *Üçüncü Sayfa*'da içinde yaşadıkları koşulların zorluğunun insana neler yaptırabileceği; *İtiraf*'ta insanın kendi göstermediği dürüstlüğü nasıl da başkalarından beklediği; *Kıskanmak*'ta neden kaynaklandığı bilinmeyen bir kıskançlığın insana neler yaptırabileceği anlatılarak insanın özündeki ikiyüzlülük ortaya konmaktadır. Bu ikiyüzlülüğün insanın özüne ait bir nitelik olarak ortaya konması, insanın sorumluluktan kurtarılmasına hizmet etmekte ve bu bağlamda da Demirkubuz'un çıkışsız anlatılarını beslemektedir.

Demirkubuz filmlerinde anti-hümanist bir bakış açısının benimsenmesi modern bireycilik ilkesinin eleştirisi niteliğindedir. Bununla birlikte, bu filmlerde, herhangi bir zamanda ve mekânda geçebilecek olan hikâyelerin anlatılması ve bu sayede izleyenin insanın özüne ilişkin bir sonuca varmasına imkân verilmesi, karakterlerin tamamen içinde yer aldıkları yapının nesnelerine dönüştürülerek bütün öznellik imkânlarının ellerinden alınması ve içinde yaşanılan sistemden herhangi bir çıkış olmadığı düşüncesinin üretilmesi mutlaklık düşüncesini beslemektedir. Bireyin öznellik imkânı klasik anlatıda olduğu gibi kahramanlaştırılarak elinden alınmamakta, tam aksine, bu, bireyin çıkışsızlığının gösterilmesi aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Klasik anlatıdaki mutlak çözümün yerini Demirkubuz sinemasında mutlak çözümsüzlük ve çıkışsızlık almaktadır.

Sonuç olarak, Demirkubuz filmlerinde mutlaklık düşüncesinin eleştirilmesine, modernitenin temelinde yer alan ilerleme, bireycilik ve rasyonalizm düşüncelerinin sorgulanmasına karşın mutlak çözümün yerine mutlak çözümsüzlüğün yerleştirilmesi, hikâyelerin fazlasıyla bireysel hikâyeler olması, filmlerin zaman ve mekânının toplumsal ve kültürel özelliklerinin belirsizliğinin film içerisinde anlatılanları tüm zamanlar ve mekânlar için geçerli kılarak yapıyı ve bu yapı içerisindeki bireyi mutlaklaştırması ve filmlerin kendilerini yansıtan, düşünümsel metinlere dönüşemeyişi bu filmleri barındırdığı bütün müphem unsurlara karşın mutlak kılmaktadır.

KAYNAKLAR

ADORNO, T.W. (1998). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. O. Koçak ve A. Doğukan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1951)

ALKAN, Ahmet Turan (2011). "Memleketin Taşra Hali". *Taşraya Bakmak* içinde. der. Tanıl Bora. Beşinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.67-77

ATILGAN, Yusuf (2000). *Anayurt Oteli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1973)

AUGÉ, Marc (1997). *Yer-Olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Kesit Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1992)

BACHELARD, Gaston (2008). *Uzamın Poetikası*. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları (orijinal baskı tarihi 1958)

BAL, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities A Rough Guide*. Toronto, Buffalo, Londra: University of Toronto Press

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1991)

BORA, Tanıl (2011). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye". *Taşraya Bakmak* içinde. der. Tanıl Bora. Beşinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 37-66

CARROLL, John (1993). *Humanism The Wreck of Western Culture*. Londra: Fontana Press

DE MAN, Paul (1971). *Blindness and Insight Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press

ECO, Umberto (2001). *Açık Yapıt*. çev. Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1989)

FREUD, Sigmund (1955). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XVII An Infantile Neurosis and Other Works*. çev. James Strachey. Londra: The Hogarth Press

FREUD, Sigmund (1961). *Beyond The Pleasure Principle*. çev.&der. James Strachey. New York, Londra: W.W. Norton and Company

GÜRBİLEK, Nurdan (2010). *Yer Değiştiren Gölge*. Üçüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1995)

HARPER, Douglas (2001). Online Etymology Dictionary. http://www.etymonline.com/ (14 Şubat 2014).

HEYNEN, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite Bir Eleştiri*. N. Bahçekapılı ve R. Öğdül (çev.). İstanbul: Versus Yayınları (orijinal baskı tarihi 1999)

KAFKA, Franz (1997). *Dava*. çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1925)

KRACAUER, Siegfried (1995). *The Mass Ornament Weimar Essays*. T. Y. Levin (çev.). Cambridge, Massachusetts, Londra: Harvard University Press (orijinal baskı tarihi 1963)

SUNER, Asuman (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayıncılık

TÜRKEŞ, Ömer (2011). "Orda Bir Taşra Var Uzakta…". *Taşraya Bakmak* içinde. der. Tanıl Bora. Beşinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.157-212

WELLER, Shane (2011). *Modernism and Nihilism*. New York: Palgrave MacMillan